



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Przestrzeń artystyczna dzieł Fiodora Dostojewskiego (na wybranym materiale) : między wcielonym piekłem a rajem

Author: Mirosława Michalska-Suchanek

Citation style: Michalska-Suchanek Mirosława. (2013). Przestrzeń artystyczna dzieł Fiodora Dostojewskiego (na wybranym materiale) : między wcielonym piekłem a rajem. "Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze" (T. 23 (2013), s. 23-37).



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Przestrzeń artystyczna dzieł Fiodora Dostojewskiego (na wybranym materiale) Między wcielonym piekłem a rajem

Mirosława Michalska-Suchanek

Istotę artystycznej przestrzeni dzieł Fiodora Dostojewskiego wyznacza jego antropologia. Literackie eksperymenty pisarza z ludzką naturą, odkrywanie podziemnych warstw świadomości, tajemniczej głębi samowoli człowieka, dróg duchowej immanencji, biegnących „w atmosferze ekstazy i ognia”¹ — wszystko to znajduje swoje odzwierciedlenie w formie i charakterze przestrzeni utworów autora *Idioty*. Jest ona dwuwarstwowa. Warstwę pierwszą tworzy obraz rzeczywistości empirycznej, świat unaoczniony i skonkretyzowany, który znajduje swoje uzasadnienie w porządku morfologii utworu literackiego, pełniąc rolę elementu planu kompozycyjno-tematycznego tekstu. Jest to przestrzeń rozumiana literalnie — jako wyraz określonej świadomości historycznej, rejestrującej porządek rzeczy i zjawisk, poprzez przedstawienie konkretnego „tu i teraz”. Jednocześnie jednak przestrzeń empirycznie skonkretyzowana stanowi metaforę zjawisk i stanów niemożliwych do precyzyjnego i logicznego ujęcia. Wskazuje na treści, które wymykają się spójnemu, przejrzystemu dyskursowi, jawi się jako obrazowy ekwiwalent niewerbalizowalnych stanów, zjawisk, uczuć, zwłaszcza jeśli są one wyrazem przenikania immanentnego w transcendentne, zracjonalizowanej rzeczywistości empirycznej w byt metafizyczny². Przestrzeń w tym przypadku metaforycznie odzwierciedla to, co bytuje całkowicie poza przestrzennymi rygorami, nadając wymierne, namacalne formy wartościom niematerialnym. I właśnie owe, niepoddające się werbalizacji, stany, które funkcjonują często jako byty abstrakcyjne, składają się na drugą warstwę istnienia (bytowania) przestrzeni literackiej dzieł Dostojewskiego, stanowiącą sferę w zasadzie czysto pojęciową. Konstytuuje się ona poprzez ujawnienie i dynamiczne

¹ Zob. M. Bierdiajew: *Światopogląd Dostojewskiego*. Tłum. H. Paprocki. Kęty 2004, s. 26.

² Zob. A. Rażny: *Fiodor Dostojewski. Filozofia człowieka a problemy poetyki*. Kraków 1988, s. 112.

narastanie sensów naddanych, nadbudowujących się nad kreowaną rzeczywistością „zmaterializowaną”. W tej fazie aktualizacji przestrzeń pozbawiona jest już fizycznych konturów — to ulotny, niedefiniowalny, odwołujący się do percepcji pozarozumowej obszar działania *sui generis* świadomości mitologicznej, odzwierciedlenie rzeczywistości metafizycznej, swoisty empiryczny rezonator jednocześnie transcendencji i immanencji. Następuje tu wyniesienie uaktywniającego się aktu poznania do poziomu percepcji ontologicznej oraz aksjologicznej. W tym bycie przestrzennym lokuje się obraz świadomości bohaterów, ich duchowości, konstytuują się treści o charakterze etycznie wartościującym, symbolicznym oraz archetypicznym. W tej sferze ujawnia się wreszcie określony, czytelny w procesie odbioru, klimat emocjonalny, korespondujący z semantyką przekazu, potęgujący jego ekspresję, będący rezultatem psychologiczno-emocjonalnego nacechowania świata przedstawionego.

Konstrukcja i charakter przestrzeni artystycznej w dziełach Dostojewskiego w pełni harmonizuje ze stanem psychicznym kreowanych postaci. Stanowi tło, w które wkomponowuje się obraz zmagających się duchowych i psychicznego rozdarcia bohaterów, wewnętrznego starcia targających nimi skrajnych uczuć oraz przeciwstawnych wartości: odrzucenia Boga i wiary w Niego, grzechu i cnoty, zwątpienia i nadziei, upadku i zmartwychwstania. Badacze wyróżniają „pejzaż psychologiczny” lub „pejzaż konfliktowy” utworów autora *Braci Karamazow*³.

W tekstach Dostojewskiego tło większości wydarzeń nacechowane jest złem. Na kartach jego dzieł praktycznie nieobecne są obrazy rozległych przestrzeni, przyrody, wody, nieba. Świat przedstawiony wypełnia pejzaż urbanistyczny — nieprzyjazne budynki, wąskie, nierzadko ślepe i bezludne uliczki, po których z rzadka błakają się zagubione postaci, często w strugach ulewnego deszczu. Pojawiają się ograniczające (zacieśniające) przestrzeń ściany, mury, ogrodzenia, wnęki, parawany. Wydarzenia mają miejsce w małych, ciasnych pomieszczeniach, przeważnie z brudnymi ścianami, naderwanymi tapetami i zniszczonymi meblami, w ciemnych wnękach pod schodami, a także w zatłoczonych, brudnych i cuchnących szynkach. Smród, wszechogarniający zaduch, dym, kurz, śmieci, brud — to dominujące rysy przestrzeni utworów Dostojewskiego. Ogromnego znaczenia nabiera również urastający do rangi kompozycyjno-ideowej dominanty motyw linii demarkacyjnej: brama, okno, drzwi, furtka, ale przede wszystkim próg, semantycznie konkretyzujący wewnętrzne rozdarcie bohaterów czy dezintegrację ich „ja”, czasem konotujący moment decydującej próby psychicznej czy duchowej⁴.

³ Zob. H. Kryształ: *Problemy zła w twórczości F. Dostojewskiego. Studium teologiczno-moralne*. Lublin 2004, s. 165.

⁴ Zob. H. Brzoza: *Dostojewski. Między mitem, tragedią i apokalipsą*. Toruń 1995, s. 56.

Do podstawowych komponentów „pejzażu” Dostojewskiego należy mrok, a dominującą barwą jest czerń. Większość istotnych wydarzeń w życiu postaci rozgrywa się o zmierzchu, o zmroku bądź nocą, w ciemności. Mrok symbolizuje grzech, natomiast czerń — odejście od Prawdy, od Boga, śmierć zarówno w aspekcie fizycznym, jak i duchowym. Mroczne dusze bohaterów Dostojewskiego wtapiają się w mrok tworzonego przez niego świata, łącząc się z nim w jedność. Tłem wydarzeń są zwykle: jesienna słońca, ulewa, deszcz, burza, wiatr, wichura, męczący skwar, okrywająca świat mgła — zjawiska atmosferyczne o niewątpliwie depresyjnym charakterze.

Szczególnego znaczenia w twórczości Dostojewskiego nabiera obraz Petersburga. To miasto wręcz mityczne, wrogie i mroczne, z pewnością przeklęte, gdzie „topografia [...] staje się oniryczną topografią błędnego koła, w której brak podstawowych naturalnych momentów odniesienia: nie tylko nieba, ale i ziemi”⁵. Petersburg stał się w utworach Dostojewskiego — jak konkluduje Mikołaj Bierdiajew — „majakiem zrodzonym przez człowieka w jego odszczepieństwie i wędrówce. W atmosferze mgły tego widmowego miasta rodzą się szalone myśli, dojrzewają plany przestępstw, w których przekroczone zostaną wszelkie granice ludzkiej natury”⁶. Dalej M. Bierdiajew zauważa: „Wszystko to, co jest zewnętrzne — miasto i jego szczególna atmosfera, pokoje i ich kalekie wyposażenie, knajpy z ich zapachem i brudem — wszystko to jest jedynie znakami, symbolami wewnętrznego, duchowego świata człowieka, jest jedynie odbiciem wewnętrznego losu człowieka”⁷. Przestrzeń pogrążona w mroku, posępna, przygnębiająca, złowroga, wciąga ludzi niby grząskie bagno. W sposób niejako naturalny nadrzędne miejsce zyskują w niej występki, okrucieństwo, zbrodnia i samobójstwo. Tak nacechowana przestrzeń epatuje grzechem i rodzi grzech, popychając postaci ku samounicestwieniu. Ludzie ci tęsknią jednak za światem, któremu sens nadają takie nadrzędne wartości, jak: dobro, prawda, cnota.

Marzenie jednostki pogrążonej w duchowym chaosie o świecie harmonijnym i szczęśliwym, o swojej Arkadii odzwierciedlają w twórczości Dostojewskiego wizje krainy szczęśliwości. Genezy tych obrazów szukać należy w utopii społecznej, popularnej od czasów starożytnych po XVIII stulecie, a rozwijającej ideę odwiecznego marzenia ludzi o osiągnięciu stanu wiecznego szczęścia i harmonii. Raj na ziemi lokalizowany był albo w czasie — mowa tu o „złotym wieku” ludzkości, albo w przestrzeni — można tu wymienić Atlantyde, Arkadię czy Wyspy Szczęśliwe, czasem również, co autor *Zbrodni i kary* wykorzystał, gdzieś w przestrzeni poza Ziemią.

⁵ Ibidem, s. 56.

⁶ M. Bierdiajew: *Światopogląd...*, s. 23.

⁷ Ibidem.

Dostojewski szczególną wagę przywiązywał do idei „złotego wieku”. Stworzył własną jej interpretację, inspirując się dobrze sobie znanym obrazem Claude’a Lorraina⁸ *Akis i Galatea*⁹. Pisarz widział płótno w Galerii Drezdeńskiej, gdzie zresztą pozostaje ono do dnia dzisiejszego. Anna Dostojewska w swoich wspomnieniach odnotowała, że dzieło francuskiego malarza zaliczało się do płócien, które wzbudzały najwyższy podziw jej męża, toteż ilekroć odwiedzał galerię, a czynił to, przebywając w Dreźnie, prawie codziennie, szybkim krokiem przechodził obok innych arcydzieł, aby czym prędzej się przed nim znaleźć¹⁰.

Pejzaż Lorraina wyraźnie dzieli się na dwie części: pierwsza, w której dominuje zieleń i — na horyzoncie łączące się z niebem — morze, rozświetlona jest promieniami zachodzącego słońca, w drugiej słabo oświetlony masyw skalny i morze okryte są czarnym cieniem. Na skale majaczy ledwie widoczny, bo zlewający się z ciemnym tłem, zarys postaci cyklopa. W centralnej części obrazu widnieje szafas Akisa i Galatei, przy którym bawi się Amorek. Całość obrazu — utrzymana w klimacie sielankowym — ewokuje atmosferę spokoju i szczęścia.

Dzieło Lorraina stało się dla Dostojewskiego artystycznym wcieleniem idei „złotego wieku”¹¹. Swoistym zwizualizowaniem marzenia o krainie szczęśliwości, gdzie — jak ten cudowny czas opisuje Owidiusz — „nie było lęku i nie było kary [...] bezpiecznie żyło się w pokoju [...]. Ziemia sama, swobodna [...] wydawała plony [...] ludzie zbierali owoce z drzew, górskie poziomki [...] Kwitła wieczna wiosna. Łagodne powiewy ciepłym tchnieniem muskały kwiaty samorzutnie wzrosłe. Śpiesznie z niezaoranej ziemi wschodziło zboże, nienawożone pole szumiało ciężko kłosami. Rzeki wzbierały mlekiem i winem. Z zielonej jodły ciekły płowe miody”¹².

Obrazy związane z ideą „złotego wieku”, jednocześnie odwołujące się do *Akisa i Galatei* Lorraina, Dostojewski nakreślił przede wszystkim w *Biesach*, a właściwie w rozdziale *U Tichona* (1871)¹³, w *Młodziku* (1875), we *Śnie*

⁸ Claude Lorrain, właściwie Claude Gellée, zwany także Le Lorrain, żyjący w latach 1600—1682 francuski malarz, rysownik i rytownik. Malował przede wszystkim pejzaże, które wyróżniały się idealną kompozycją, przemyślaną i dopracowaną w najdrobniejszym szczególe. Jego malarstwo wywarło znaczny wpływ na pejzażystów angielskich XVIII i XIX wieku.

⁹ Obraz Claude’a Lorraina z roku 1657, przechowywany obecnie w Galerii Obrazów Starych Mistrzów w Dreźnie (Kunstenlandschaft - Morgen und Abend).

¹⁰ Zob. A. Dostojewska: *Wspomnienia*. Tłum. Z. Podgórzec. Warszawa 1988, s. 127—128.

¹¹ O udziale obrazów malarskich we współtworzeniu materii literackiej utworów F. Dostojewskiego, zwłaszcza powieści z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, pisze B. Stempczyńska: *Dostojewski a malarstwo*. Katowice 1980, rozdział: „Cytat malarski” w *powieściach Dostojewskiego*.

¹² Owidiusz: *Przemiany*. Tłum. A. Kamieńska. Warszawa 1969, s. 2—3.

¹³ Rozdział *U Tichona* powstał jako integralna część *Biesów* w 1871 roku. W tym też roku został złożony do druku (zachowały się zecerskie odbitki) i miał ukazać się w numerze

śmiesznego człowieka (1877) oraz w niewielkim szkicu zatytułowanym *Złoty wiek w kieszeni* (1876). Wizje, zwykle objawiające się w snach, ukazują raj utracony — świat piękny, harmonijny, spokojny, oparty na jedności człowieka z naturą. I tu pisarz — piewca mrocznego, złowrogiego miasta — ukazuje przestrzeń w zupełnie innej tonacji, rysuje błogostan, miejsce cudowne, krainę nieustającego szczęścia.

Pierwsza — biorąc pod uwagę chronologię powstawania wymienionych utworów — była wizja „złotego wieku” zamieszczona w rozdziale *Biesów* zatytułowanym *U Tichona*. Stawrogin opowiada tam o śnie, jaki nawiedził go, gdy będąc przejazdem w małym, typowo niemieckim miasteczku, w oczekiwaniu na pociąg zatrzymał się w — jak relacjonował — „małym pokoiku”, „podłym” i „ciasnym” hotelu (typowe w utworach Dostojewskiego rysy przestrzeni). Zmęczony podróżą Stawrogin usnął, a we śnie ujrzał *Akisa i Galateę* Claude’a Lorraina (w tekście określono tytuł obrazu i nazwisko malarza), malowidło znane mu od dawna, które ponownie przyciągnęło jego uwagę podczas niedawnej bytności w Dreźnie. W onirycznej wizji bohatera przedstawiony na obrazie świat ożył. Dostojewski lokalizuje Lorrainowski raj — to cudowny zakątek gdzieś na Morzu Egejskim, miejsce, którego „słowami opisać się nie da”: „Błękitne, łagodne fale, wyspy i skały, wybrzeże całe w kwiatkach, czarowna panorama w dali, zachód słońca [...]”¹⁴. Przestrzeń jest otwarta, jasna, bo oświetlona promieniami słońca. Jej opis, mimo że skąpo w nim skonkretyzowano barwy, sugeruje ich bogactwo. Z całości przedstawienia emanują spokój i harmonia. Oto kraina mitologicznej szczęśliwości, wizualizowany przez Dostojewskiego raj na ziemi. Wyspę zamieszkiwali piękni, jak przestrzeń, w której żyli, nieskażeni grzechem ludzie, szczęśliwi i spontaniczni, którzy ujście życiowej energii znajdowali w miłości, radości oraz śpiewie. Stawroginowi wydało się, że naprawdę zaistniał w tym świecie, przebywał na wyspie, widział i czuł to, co inni. Doznanie było na tyle silne, że wizerunek skał, morza i „ukośnych promieni zachodzącego słońca” (s. 694) nie zniknął od razu po przebudzeniu. Nadal trwało również, dotąd nieznane Stawroginowi, uczucie przepelniającego go szczęścia. Po raz pierwszy w życiu czuł, że z oczu płyną mu łzy. Funkcję łącznika między przestrzeniami

grudniowym piśmie «Русский Вестник». Niestety, na skutek interwencji Katkowa, który uznał tekst rozdziału *U Tichona* za zbyt drastyczny, do publikacji nie doszło. Dostojewski został zmuszony do wycofania kontrowersyjnego rozdziału i poczynienia w powieści przeróbek, które były konieczne ze względu na zachowanie spójności treściowo-kompozycyjnej powieści. Jako całość tekst *U Tichona* został wydany w roku 1922. Publikowany jest pod pierwotnym tytułem lub też jako *Spowiedź Stawrogina* w formie oddzielnej publikacji bądź jako aneks do *Biesów*. Zob. *Od redakcji. Nota wprowadzająca do przypisów (Biesy)*. W: F. Dostojewski: *Dzieła wybrane*. T. 3. Warszawa 1984, s. 706.

¹⁴ Idem: *U Tichona*. Tłum. T. Zagórski, Z. Podgórzec. W: Idem. *Dzieła wybrane*. T. 3. Warszawa 1984, s. 693. Dalej cytuję według tego wydania, podając strony w tekście.

snu oraz jawy pełniły kwiaty — w sennej wizji porastające wybrzeże, a teraz stojące na framudze hotelowego okna, przez które bohater widział, tym razem prawdziwy, „ukośny snop promieni zachodzącego słońca” (s. 694).

Kraina szczęśliwości od wieków stanowiła niedoścignione pragnienie ludzkości. Była marzeniem, w imię którego poświęcano siły i życie. Podświadomie o raj na ziemi marzył również ktoś taki, jak Stawrogin, kto przypisując sobie uprawnienia człowieka-boga, wyzwolił potencjał biesa. Swoją wizję bohater wspominał jako „cudowny i szlachetny sen”. Kraina na greckiej wyspie jawiła mu się jako miejsce upragnionej ucieczki od świata pogrążonego w grzechu. Raj na ziemi nie może się jednak ziścić.

Stawrogin, budząc się z cudownego snu, spostrzegł pająka — malutkiego czerwonego pajęczka, który przywołał w jego pamięci scenę z przeszłości. Dokładnie takiego samego pajęczka¹⁵, również w promieniach zachodzącego słońca, obserwował w pamiętny tragiczny wieczór, gdy z porażającym spokojem czekał na samobójstwo Matrioszy — dziewczynki, którą jakiś czas wcześniej zgwałcił. Na przestrzeni wieków pająkowi nadawano różne znaczenia symboliczne. Większość z nich ma charakter pejoratywny. Pająk symbolizuje agresję, okrucieństwo, krwiopijstwo, pychę, zniszczenie, rozpad, ruinę, nicość, pustkę. Postrzegany bywa także jako znak diabła¹⁶. Dostojewski konsekwentnie posługiwał się motywem pająka jako symbolem moralnego rozkładu i duchowego upadku. W opisywanej scenie wizerunek pająka odgrywa rolę — ujmując rzecz kolokwialnie — aktu brutalnego „ściągnięcia bohatera na ziemię”. To sygnał, że oto skończyła się iluzja, należy obudzić się z pięknego snu i uświadomić, że jedyną prawdziwą i niezmienną rzeczywistość stanowi zło. A ono szczególnie wypełnia przestrzeń i — co istotne — zniewala. Dobrze wpisują się tu słowa Borysa Bursowa, który odnotowuje, że postaci Dostojewskiego głosząc wolność, jednocześnie ujawniają jej pozorność, gdyż tak na prawdę żadna z nich „nie może zrobić kroku, zapominając, gdzie i kiedy żyje”¹⁷.

Tęsknota za ideałem, skutkująca projekcją pragnień, zestawiona w przywołanej scenie z atrybutem zła (obrazem pająka), wywołuje przekonanie, że ziemski raj jest nieosiągalny. Zło na jawie stało się wszechobecne, a jedyną od niego ucieczkę (choć złudną) stanowi schronienie w piękny sen, nierzadko — jak zresztą stało się to w przypadku popełniającego samobójstwo Stawrogina — sen wieczny.

¹⁵ Pająki, które często pojawiają się na kartach dzieł Dostojewskiego, to reminiscencje z Semipałatyńska, położonego w dzisiejszym Kazachstanie, miejsca zesłania pisarza po odbytej katordze. Stanisław Mackiewicz Cat o pobycie autora *Zbrodni i kary* w Semipałatyńsku pisze: „Charakterystyczne dla Dostojewskiego, że pamiętał nie barwę czy słońce, nie orla czy tygrysa, lecz pająki”. Zob. S. Mackiewicz Cat: *Dostojewski*. Bielsko-Biała 1997, s. 87.

¹⁶ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 294—296.

¹⁷ B. Bursow: *Osobowość Dostojewskiego*. Tłum. A. Wołodźko. Warszawa 1983, s. 598.

W omawianej scenie trzykrotnie pojawia się motyw zachodzącego słońca. Symbolika słońca jest bogata, ale w dużej części osadzona na płaszczyźnie posiadającej, w mniejszym lub większym stopniu, wydźwięk ontologiczno-trancendentny. Słońce jawi się jako pierwotne źródło energii i mocy życiowej, znak prawdy, czystości, sprawiedliwości, wreszcie — co najważniejsze w tym przypadku — symbol Chrystusa oraz Raju¹⁸. Podobnym zakresem znaczeń symbolicznych naznaczony jest motyw światła: wieczność, duch, świętość, czystość, życie duchowe, a także niebo, Bóg oraz Chrystus¹⁹. Zachód słońca to inaczej wygasanie, znikanie źródła światła. Pojawiające się w onirycznej wizji Stawrogina zachodzące słońce można więc postrzegać jako zmierzch świata idealnego — czystego, bezgrzesznego, radosnego. W niebyt odchodzi on w rzeczywistości snu, czyli gaśnie nie tylko na jawie, ale także w bycie nierealnym. Interpretować to można jako definitywne pozbawienie złudzeń, odebranie marzeń o tym, że kiedykolwiek i gdziekolwiek może zaistnieć świat oparty na harmonii, w którym respektowane są najwyższe wartości. To nic innego jak pożegnanie z iluzją, z nadzieją, o której już nawet nie można śnić. Stawrogin budzi się z oczami pełnymi łez. Czy są to łzy szczęścia, że choć przez chwilę dane było mu zaznać zewsząd emanującej miłości? Czy są to łzy smutku, że wraz ze znikającą w niebycie rzeczywistością niemożliwe stają się także marzenia o niej?

Zachód słońca, widziany przez bohatera już na jawie, stanowi symboliczne odzwierciedlenie odchodzenia w przeszłość świata, którego harmonijny porządek wyznaczała idea nieśmiertelności — Bóg został odrzucony. Prześlankę do takiej interpretacji stanowi trzecie pojawienie się motywu zachodzącego słońca — retrospektywne przywołanie aktu samobójstwa Matrioszy. Zachód słońca w dzień śmierci dziewczynki umownie zamyka pewną przestrzeń dobra, przynajmniej istniejącego potencjalnie. Matriosza pojęła, że czyn, którego dopuszczono się na niej (gwałt), „zabił w niej Obraz Boga”, jej słońce zaszło, życie stało się trwaniem w pustce, wieczną nocą. Wybrała więc jedyne możliwe rozwiązanie — samobójczą śmierć.

Kolejne w aspekcie chronologicznym stworzone przez Dostojewskiego literackie wyobrażenie „złotego wieku”, również zainspirowane dziełem Lorraina, pomieszczone zostało w powieści zatytułowanej *Młodzik*. W wizji Wiersiłowa — będącej szkicem „ostatniego dnia ludzkości” — także obecny jest główny element ikonograficzny *Akisa i Galatei*, czyli zachodzące słońce, którego symboliczne powiązanie z Bogiem oraz ideą nieśmiertelności zostało nawet zwerbalizowane: „[...] dawna, wielka idea opuściła ich [ludzi — M.M.-S.], wielkie źródło sił, żywiące ich i ogrzewające, nikło jak

¹⁸ Por. W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 387—388.

¹⁹ Por. *Ibidem*, s. 415—416.

owo zachodzące słońce na obrazie Claude Lorraina”²⁰. Minął czas zamętu, „gwizdów i obrzucania błotem”, zburzony został stary porządek, miejsce Boga-Człowieka zajął człowiek-bóg. Wizja Wiersiowa prezentuje nowy, ateistyczny świat. Ludzkość odrzuciła Boga i odczuła pustkę — „samotność” i „wspólne sieroctwo” (s. 135). Wszystkie pozytywne uczucia, które niegdyś znajdowały ujście w wierze i poprzez wiarę, zostały przeniesione na przyrodę i „na wszelką żywą istotę” (s. 135). W kreślonej przez Wiersiowa przestrzeni przyroda dominuje, wyznacza bowiem rytm życia tworzących z nią jedność ludzi. Uczucia miłości oraz przywiązania do otaczającej Natury nabrały dla człowieka szczególnej mocy, bo pogłębiła je świadomość krótkotrwałości własnej egzystencji.

Ludzie pokochaliby ziemię i życie miłością wyjątkową [...] dostrzegliby i odkrywali takie tajemnice i zjawiska przyrody, których istnienia nie podejrzewali poprzednio, spojrzeliby na tę przyrodę nowymi oczyma — oczyma, jakimi kochanek patrzy na kochankę; obudziwszy się, padaliby sobie w objęcia i kochaliby się wzajemnie w poczuciu, że te krótkie dni — to wszystko czym rozporządzają.

(s. 136)

Zwraca uwagę użyta w opisie forma trybu przypuszczającego. Przedstawiona wizja krainy harmonijnej i szczęśliwej nie powinna być zatem postrzegana jako niepodważalna antycypacja świata, w którym zabrakło miejsca dla Boga, może jedynie jawić się jako pełne wątpliwości utopijne domniemanie, potencjalna i życzeniowa alternatywa rzeczywistości pogrążonej w chaosie i grzechu.

W numerze kwietniowym „Dziennika Pisarza” z roku 1877 ukazało się głośne opowiadanie Dostojewskiego *Sen śmiesznego człowieka*. Przedstawione wydarzenia rozgrywają się w mrocznym pejzażu miejskim, a także w przestrzeni międzyplanetarnej oraz na bliżej nieokreślonej planecie przypominającej raj. Krajobraz miasta rysowany jest przez Dostojewskiego w tonacji dla jego twórczości typowej: ponury wieczór, ulewny deszcz, wilgoć, zimno, ciemne niebo, puste ulice, para buchająca z każdego kamienia. Dodatkowe wzmocnienie pejoratywnego wydźwięku obrazu zostało uzyskane poprzez zastosowanie gradacji („Było to ponurego, najbardziej ponurego wieczoru, jaki tylko może się zdarzyć [...] w ogóle nie jest możliwa bardziej ponura chwila”; „[...] zrobiło się strasznie wilgotno, bardziej nawet wilgotno i zimno niż wtedy, kiedy padało”²¹), dopełnianie epitetu innym, silnie negatywnie nacechowanym („bezdenne czarne plamy”, „okropnie ciemne niebo” (s. 110)), samo nagromadzenie epitetów, w większości w formie przymiotników w stopniu najwyższym („był to najzimniejszy, najbardziej ponury deszcz, jakiś nawet

²⁰ F. Dostojewski: *Młodzik*. Tłum. M. Bogdaniowa, K. Bleszyński. Warszawa 1956, s. 135. Dalej cytuję według tego wydania, podając strony w tekście.

²¹ Idem: *Sen Śmiesznego człowieka*. Tłum. M. Leśniewska. W: Idem: *Dziennik pisarza*. T. 3. Warszawa 1982, s. 109. Dalej cytuję według tego wydania, podając strony w tekście.

groźny deszcz”). Przedłużenie mrocznego pejzażu miasta stanowi — utrzymany w tej samej emocjonalnej tonacji, choć tym razem wstrzeźliwy pod względem użytych środków literackich — opis pokoju bohatera: nędznego, małego, z owalnym oknem wychodzącym na strych, starymi meblami i sąsiadem za przepierzeniem, który co rusz urządzał mocno zakrapiane, głośne spotkania towarzyskie.

W takiej właśnie ponurej przestrzeni tytułowa postać opowiadania — „śmieszny człowiek” — zdecydował się popełnić samobójstwo. Świat — w jego przekonaniu — pozbawiony został wszelkich wyższych wartości, stał się bytem, w którym wszystkim i „wszędzie jest wszystko jedno”. Bohater całą swoją istotą odczuł otaczającą go pustkę, poczuł wielkie „nic” wokół siebie. Uświadomił sobie też, że przedtem również „nic” nie było i później „nic” nie będzie, powtarzał więc niby mantrę słowa: „wszystko jedno”²² (s.109). Nie zdążywszy jednak do siebie strzelić, „śmieszny człowiek” nagle zapadł w sen. W onirycznej rzeczywistości spełnił postanowienie uczynione na jawie — zastrzelił się, po czym z grobu pochwyciła go „jakaś dziwna, nie znana mu istota” (s. 114) i uniosła w przestrzeń międzyplanetarną²³.

U celu podróży bohater ujrzał słońce i planetę — sobowtóry ziemskiego słońca oraz Ziemi. Rzeczywistość tej nienazwanej planety, jak sam ją określił — drugiej ziemi, stanowiła pełne przeciwieństwo świata, który opuścił. Wcielony obraz ziemskiego piekła zastąpił obraz raju. W opisie wyraźnie ujawnia się odwołanie do poprzednich wizji krainy szczęśliwości. Identyczna jest jej lokalizacja — to sobowtór jednej z wysp ziemskiego archipelagu greckiego. Dostojewski przedstawił obraz „łagodnego, szmaragdowego morza”, które „cicho pluskało o brzegi”, „jaskrawych wonnych kwiatów, którymi płonęła murawa”, a wszystko zatopione w „jaskrawym blasku słonecznego dnia” (s. 116). Całości opisu dopełniają, nieobecne w poprzednich wizjach, kwitnące drzewa oraz fruwające stadami ptaki. W opowiadaniu przyroda posiada emocjonalnie wyrazisty charakter, co uzyskane zostało przede wszystkim przez zastosowanie personifikacji oraz bogactwo metafor i epitetów: „morze pluskało o brzegi i całowało je z miłością jawną, widoczną, niemal świadomością”, „listki, pewien jestem, witały mnie cichym, pieściwym szmerem, wymawiając jak gdyby słowa miłości” (s. 116).

²² Nie sposób nie skojarzyć tych słów z frazą wielokrotnie powtarzaną przez najbardziej bodaj znanego rosyjskiego literackiego samobójcę — Kiriłłowa — w rozmowie z młodym Wierchowieńskim. Zob. Idem: *Biesy*. Tłum. T. Zagórski, Z. Podgórzec. Warszawa 1984, s. 372—375.

²³ Dostojewski wykorzystał motyw międzyplanetarnej podróży fantastycznej, co pozwala domniemywać, że znane były mu utwory: *Tamten Świat* Cyrano de Bergeraca, a przede wszystkim zawarty tam fragment opisujący raj na księżycu, a także *Mikromegas* Woltera. Zob. M. Leśniewska: *Posłowie*. W: F. Dostojewski: *Opowieści fantastyczne*. Kraków 1988, s. 189.

Tę szczęśliwą drugą ziemię zamieszkiwali ludzie nieskażeni grzechem, piękni, niewinni i radośni. Dostojewski wyeksponował motyw pełnej doskonałości życia, przejawiający się przede wszystkim w naturalności i spójności człowieka ze światem przyrody. Ujawnia się tu swoisty kult natury, manifestowany przede wszystkim poprzez apologię jedni. Wszystko, co istnieje, trwa w pełnej jedności, we wszechzwiązku. Wynikają z tego rygory moralne realizowane poprzez nakaz wszechmiłości, wszechwspółczucia oraz pełnej odpowiedzialności wszystkich za wszystko²⁴. W przeciwieństwie do ludzi zamieszkujących ziemię (tę prawdziwą), gdzie wiedza o świecie kształtowana jest przez rozum i weryfikowana przez naukę, na drugiej ziemi podstawowym narzędziem poznawania świata stało się serce. Ci piękni ludzie odkryli język zwierząt, roślin, gwiazd — egzystowali wtopieni w przyrodę. Świat poznawali w sposób naturalny i samoistny, ich wiedza była zatem pełna, bo dotyczyła nie tylko konturów rzeczywistości, jej zewnętrznej powłoki, lecz samej istoty rzeczy.

Niestety, ci piękni, bezgrzeszni ludzie okazali się nieodporni na zło. Podдали się namowom kusiciela, spróbowali grzechu i mu ulegli. „Jak złośliwa trychina, jak atom dżumy zarażającej całe państwo, tak i ja zaraziłem sobą całą tę szczęśliwą, bezgrzeszną dotychczas ziemię [...] atom kłamstwa przeniknął w ich serca i spodobał się im” — wyznaje narrator (s. 120). Zrodziło się oszustwo, zmysłowość, zazdrość i okrucieństwo. Świat uległ przewartościowaniu i pograżył się w grzechu, częstokroć wynoszonemu — na podstawie autorytetu nauki — do rangi cnoty. Arkadia zamieniła się we wcielony obraz piekła, królestwo Antychrysta, świat lichy i podły, podporządkowany prawom egoizmu i obłudy. Nowa rzeczywistość zaczęła przypominać życie na ziemi.

„Sen przeleciał przez tysiąclecia i nie pozostawił we mnie nic prócz wrzenia całości” (s. 120) — konstatował „śmieszny człowiek”. Dane mu było być świadkiem powtarzającej się w równoległym świecie historii ludzkości. Widział, jak druga ziemia, będąca sobowtorem ziemi prawdziwej, doświadczała wszystkiego, co niegdyś działo się w naszym świecie: szczęścia w raju, kuszenia, wreszcie całkowitego pograżenia się w grzechu. Wcześniej, jeszcze na jawie, bohater marzył o krainie szczęśliwości, przeczuwał jej istnienie, jednocześnie wokół siebie obserwował mroczny świat zatopiony w złu: „nie mógł patrzeć na ziemi naszej na zachodzące słońce bez łez...” (s. 119). Jest to jedyne miejsce w opowiadaniu, w którym pojawia się motyw zachodu słońca, intensywnie obecny w wizjach „złotego wieku” pomieszczonych w innych, opisanych powyżej, utworach Dostojewskiego. Zachodzące słońce również tutaj symbolizuje kres rzeczywistości bezgrzesznej i szczęśliwej, a łyż bo-

²⁴ Zob. B. Urbankowski: *Dostojewski — dramat humanizmów*. Warszawa 1977, s. 310—311.

hatera — podobnie jak w przypadku Stawrogina — stanowią wyraz żalu za utraconym rajem.

Bohater poznał prawdę — prawdę o dziejach ludzkości i o istocie raj. Aby go zbudować wystarczy dopuścić do głosu serce, wyzwolić w sobie dobro, kochać innych tak, jak siebie. I taką prawdę zaczął wieścić „śmieszny człowiek”, wariat. Śmieszność stanowi tu rodzaj naznaczenia, stygmatu, w jakimś stopniu nadając bohaterowi cechy właściwe *jurodiwemu*. Odsłaniają się przed nim prawdy niedostrzegane przez innych, dane jest mu widzieć i rozumieć więcej.

W numerze styczniowym „Dziennika Pisarza” z 1876 roku Dostojewski zamieścił *Złoty wiek w kieszeni*²⁵, krótki szkic diagnozujący istotę ludzkiej natury. Przedstawiona została w nim taka oto sytuacja: Trwa bal. Wystrojeni ludzie bawią się, tańczą. Jest niby pięknie, niby wytwornie, niby wesoło. Tylko co jest w tym prawdą, a co iluzją? Przenikając przez zewnętrzną, wspaniałą „fasadę”, okrywającą zgromadzone na balu towarzystwo, można dostrzec ludzi odartych z masek — zniknie piękno, szlachetność oraz życzliwość, ujawni się zupełnie inne ich oblicze. Ludzie wkładają wytworne stroje, ale nosić ich nie potrafią, bawią się na balu, lecz w istocie nikt nie odczuwa z tego powodu radości, tańczą, choć tańczyć nie umieją, przepełniają ich ambicje, które ich, niestety, przerastają. Wszyscy, mimo że wymieniają się jakimś słowami, tak naprawdę ze sobą nie rozmawiają. Milcząc, pełni nienawiści, stronią od siebie. Opisany bal jawi się jako kwintesencja obłudy i fałszu.

Jaka więc jest prawda o ludzkiej naturze? Czy człowiek — zgodnie z jakimś wyższym porządkiem rzeczy — jest zły, niegodziwy, nieudolny, a swoją niedoskonałość ukrywa pod maską szeroko rozumianego dobra? Czy może prawda o ludzkiej naturze tkwi gdzie indziej? Czy stanowi np. wielką tajemnicę, która ludzkości dopiero będzie wyjawiona? W *Biesach* Kiryłłow w rozmowie ze Stawroginem przekonuje, że ludzie są źli, ponieważ nie zdają sobie sprawy z tego, że są dobrzy. Ten zaś, kto uświadomi im tę prawdę, stanie się zbawcą świata²⁶. Podobną myśl wyraża tytułowy bohater *Snu śmiesznego człowieka*. Zastanawia się mianowicie, co by się mogło stać, jeśliby wszyscy szacowni uczestnicy balu nagle stali się prostoduszni oraz szczerzy i spojrzeli w głąb siebie po to, by ujrzeć, co kryją zakamarki ich duszy, i gdyby każdy z gości pozwolił, aby uwolnione zostało całe dobro, które istnieje w nim od zawsze, choć on nigdy sobie tego nie uświadamiał. W ludziach — głosi „śmieszny człowiek” — tkwi naturalna prostota, uczciwość i niewinność, wszystkich stać na wielkoduszne uczucia, każdy posiada mądrość i dowcip. Wszyscy ludzie, jeśliby tylko zechcieli, mogą nie tylko głosić, ale również czynić dobro.

²⁵ F. Dostojewski: *Złoty wiek w kieszeni*. W: Idem: *Dziennik pisarza*. T. 2. Tłum. M. Leśniewska, Warszawa 1982, s. 14—15. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, strony podaję w tekście.

²⁶ Zob.: Idem: *Biesy*. Tłum. T. Zagórski, Z. Podgórzec..., s. 239—240.

Niestety, ludzkość nie uświadamia sobie piękna, które stanowi osnowę jej natury. Jest to na tyle głęboko skrywany sekret, że aż — wyjawiony — wydaje się nie do uwierzenia. „Śmieszny człowiek” przekonuje:

W każdym z was to tkwi, ale nikt z was nie ma o tym pojęcia! O, drodzy goście, przysięgam, że każdy i każda z was jest mądrzejszy od Woltera, bardziej uczuciowy od Rousseau, bez porównania bardziej uwodzicielski niż Alcybiades, Don Juan, Lukrecja, Julia i Beatrycze! Nie wierzycie, że jesteście tak piękni? [...] Ale wasze nieszczęście właśnie na tym polega, że sami nie wiecie, jacy jesteście piękni! Czy wiecie, że każdy z was, gdyby tylko chciał, mógłby uszczęśliwić wszystkich na tej sali i wszystkich porwać za sobą? I że ta moc tkwi w każdym z was, ale tak głęboko ukryta, że od dawna wydaje się niewiarygodna”

(s. 14—15)

Ludzie nie są w stanie otworzyć się na prawdę, bo ta całkowicie wykracza poza możliwości ich świadomego bycia-w-świecie. I w tej niemożności przyjęcia prawdy o sobie, która posiada — w istocie — rangę aksjomatu, tkwi tragedia ludzkości.

Przywołane tu cztery wizje idyllicznego świata tworzą wspólną przestrzeń semantyczno-interpretacyjną, którą można w schematycznym wręcz skrócie ująć następująco: Owładnięta złem ludzkość przez wieki oddawała życie za marzenie o świecie harmonijnym i szczęśliwym. Tymczasem nie dość, że osiągnięcie na ziemi szczęścia, czy nawet tylko stanu spokoju, już dawno przestało być możliwe, to jeszcze pogrążeni w grzechu ludzie pozbawieni zostali nawet prawa do marzeń o raju (jak we śnie Stawrogina). Wiersiów próbuje co prawda wyobrazić sobie rzecz niewyobrażalną — opisuje świat, w którym miłość do Boga zostałaby zastąpiona uwielbieniem dla przyrody. Niestety, taki raj na ziemi to utopia. „Śmieszny człowiek” mimo wszystko wieści, że „ludzie mogą być piękni i szczęśliwi, nie tracąc możliwości życia na ziemi” (s. 122), muszą jedynie odnaleźć w sobie miłość i wyzwolić ją. A przecież tkwi ona w każdym człowieku, tyle że jest głęboko ukryta, stanowi nieuświadamianą tajemnicę. Czy jednak w świecie Dostojewskiego istnieje jakakolwiek możliwość, aby raj na ziemi się ziścił? Czy nie jest tak, że bez odniesienia do idei transcendencji nawet najwyższe wartości pozostają tylko mrzonką lub urojeniem? Dostojewski na kartach swoich dzieł przekonuje, że szerzący się we współczesnym mu świecie brak wiary w nieśmiertelność duszy pozbawia ludzi nadziei na życie wieczne, na powrót do idealnego świata wiecznej szczęśliwości, który był udziałem człowieka przed popełnieniem grzechu pierworodnego.

Raz jeszcze przywołajmy, wielokrotnie inspirujące autora *Biesów*, dzieło malarskie Lorraina. Przedstawia ono obrazek sielankowy: Akis, sycylijski pasterz i Galatea, piękna nereida, czule przytulają się do siebie w szalasie, przy którym beztrósco bawi się symbolizujący miłość Amorek. Z mroku wyłania się Polifem — wielki jednooki cyklop, który potajemnie kocha Galatę.

Na razie tylko obserwuje szczęście kochanków, ale zapewne rodzi się w nim już zazdrość, budzi się gniew i pragnienie zakończenia tej idylli. Zgodnie z przekazem Polifem kładzie kres miłości Akisa i Galatei. Swojego rywala zabija, zrzucając na niego olbrzymią skałę. Galatei udaje się ukryć w morzu. Po ukochanym pozostaje jej tylko sycylijska rzeka Acis, w którą zamieniła jego krew. Świat na obrazie Lorraina jest swojego rodzaju wizualizacją raju, podobnie jak wizje „złotego wieku” ludzkości w twórczości Dostojewskiego. Wieczne szczęście i miłość okazują się niemożliwe. Zawsze gdzieś czyha jakiś Polifem, który raj zamieni w piekło.

Bohaterowie utworów Dostojewskiego sami zresztą nie wierzą w możliwość ziszczenia się ziemskiego raju. Wiersiłow określa swoją wizję jako „najnieprawdopodobniejsze marzenie”. Na iluzoryczność i w jakiejś mierze absurdalność prezentowanych obrazów raju wskazuje już samo nadanie im przez Dostojewskiego formy snu czy wizji, zwłaszcza gdy sen ten widzi postać wyposażona w cechy osoby niespełna rozumu, jak w przypadku narratora *Snu śmiesznego człowieka*. Zdaje się, że wtedy idyllę śmiesznego człowieka na nieznanej planecie można postrzegać — co sugeruje Maria Leśniewska — jako infantylną wizję infantylniej ludzkości²⁷. O utopijności artykułowanego poglądu orzeka też narrator szkicu *Złoty wiek w kieszeni*, gdy swoją opowieść rozpoczyna od słów: „I przysłała mi do głowy pewna fantastyczna, po prostu niedorzeczna myśl [...]” (s. 14). Opisywaną „absolutną prawdę” kwalifikuje jako „niewiarygodną” i „nie do uwierzenia”. Stawrogin zaś mówi o „marzeniu najbardziej nieprawdopodobnym ze wszystkich, jakie kiedykolwiek istniały” (s. 694). Borys Bursow słusznie zauważa, że nie ma chyba na świecie innego pisarza, który byłby — jak Dostojewski — równocześnie i wzniosłym marzycielem, i niezrównanym burzycielem marzeń²⁸.

Mroczny, ponury pejzaż urbanistyczny oraz barwna, rozświetlona blaskiem promieni słonecznych kraina szczęśliwości są przeciwstawnie nacechowanymi przestrzeniami, uosabiającymi dwa światy — „realny” oraz życzeniowy (pragnienia, marzenia). Wyznaczają one porządek ideowo-poznawczy, określający wartościującą interpretację świata przedstawionego, stanowiąc jednocześnie aksjologiczną projekcję antagonizmów Rosji w drugiej połowie XIX wieku.

Współczesna Dostojewskiemu Rosja pogrążona była w duchowym i ideologicznym zamęcie. Jej mieszkańców ogarniał powszechny stan znudzenia i niechęci do tradycyjnego systemu norm, osadzonych na wartościowaniu świata na podstawie transcendencji. Naturalną konsekwencją duchowego zwątpienia stała się ideowa kontestacja, która znajdowała wyraz w skrajnych

²⁷ Zob. M. Leśniewska: *Posłowie*. W: F. Dostojewski: *Opowieści fantastyczne...*, 1988, s. 190.

²⁸ Zob. B. Bursow: *Osobowość Dostojewskiego...*, s. 231.

poglądach, przybierających formę różnorodnych ideologii nihilistycznych. Akt burzenia wszystkiego, co dotąd uznawane było za wartości nadrzędne (przede wszystkim odrzucenie Boga), pozbawiał fundamentów, na których budowana jest ludzka egzystencja. Człowieka i świat ogarnął chaos i mrok. Człowiek zateśniał wtedy za tym, co utracił — za światem, w którym zasady istnienia tworzą podstawowe wartości: harmonia, dobro, prawda. I taki właśnie, oscylujący między wcielonym piekłem a rajem, jest świat dzieł Dostojewskiego — postaci „tkwią w swoich słabościach, żądzach i grzechach, a jednocześnie tęsknią do dobra i piękna. Trwając w tragicznym napięciu, miotają się pomiędzy świętością a grzesznością. Zagłębiając się w «podziemiach» swych mrocznych psychik, w małościach i nikczemnościach szukają zaspokojenia tęsknoty za nieskończonością”²⁹.

²⁹ H. Kryształ: *Problemy zła w twórczości F. Dostojewskiego...*, s. 160.

Мирослава Михальска-Суханек

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФЁДОРА ДОСТОЕВСКОГО МЕЖДУ ВОПЛОЩЁННЫМ АДОМ И РАЕМ

Резюме

У Достоевского фон большинства происшествий отмечен злом. Практически отсутствуют на страницах его произведений образы широкого пространства — природы, воды, неба, а изображённый мир это главным образом урбанистический пейзаж. Пространство эпатировано грехом и рождает грех, толкая персонажей к самоуничтожению. Люди тоскуют однако о мире, которому смысл придают такие высшие ценности как: Добро, Правда, Добродетель. Мечту человека погружённого во зло о мире гармоничном и счастливым, о своей Аркадии, отражают в творчестве Достоевского видения страны блаженства. Писатель особенное значение придавал идее Золотого Века. Создал собственную её интерпретацию, вдохновляясь картиной Клода Лоррена *Пейзаж с Ацисом и Галатеей* (1657). Образы связанные с идеей Золотого Века Достоевский начертил в *Бесах*, а точнее в главе *У Тихона* (1871), *Подростке* (1875), *Сне смешного человека*, а также в небольшом очерке *Золотой век в кармане* (1876). Все они изображают потерянный рай — мир красивый, спокойный и счастливый, в основе которого лежит связь человека с природой. И здесь писатель, певец мрачного враждебного города, изображает пространство в совершенно других красках — светлых, радостных. Два разных, по характеру, пространства, олицетворяющих два мира — действительный и желанный, определяют идейно-познавательный порядок, намечающий направление оценочной интерпретации изображённого мира, и являясь одновременно аксиологической проекцией антагонизмов России второй половины XIX века.

Слова ключи: Достоевский, пространство, Золотой Век, Лоррен, сон

Mirosława Michalska-Suchanek

**AN ARTISTIC SPACE OF FYODOR DOSTOYEVSKY'S WORKS
(ON A SELECTED MATERIAL)
BETWEEN AN INCARNATED HELL AND THE PARADISE**

Summary

The background of the majority of events in Dostoyevsky is marked with the evil. The pictures of vast spaces, nature, water, and heaven are practically absent from his works while the world presented is filled with an urban landscape. The space dazzles us with the sin and gives birth to the sin pushing the characters onto self-annihilation. However, people miss the world that the sense of which is given by such superior values as the Good, Truth and Virtue.

An individual, submerged in a spiritual chaos, dreaming about a harmonious and happy world, his/her Arcadia is reflected in Dostoyevsky's works by the visions of the land eternal bliss. The writer paid special attention to the idea of the "Golden Age". He interpreted it on his own, being inspired by a well-known drawing, namely Claude Lorrain's *Akis and Galatea*.

The pictures connected with the idea of the "Golden Age" are outlined by Dostoyevsky in *The Devils* first of all, or, to be more specific, in a chapter *At Tichon's* (1871), *The adolescent* (1875), *A dream of a ridiculous man* (1877) and a small draft entitled *The golden age in your pocket* (1876). The visions, usually appearing in dreams, show a paradise lost, a beautiful, harmonious and peaceful world based on man's harmony with nature. And it is here that the writer, an eulogist of a dark and hostile town shows the space in a totally different tonality. He outlines the state of bliss, a wonderful place, and a land of constant happiness. The two spaces, spaciouly marked, reflecting two different worlds, a "real" and "wishful" one (desires, dreams), determine an ideological-cognitive order defining a valuing interpretation of the world presented, constituting, at the same time, an axiological projection of Russian antagonisms in the second half of the 19th century.

Key words: Dostoyevsky, space, Golden age, Lorrain, dream